



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UnB
INSTITUTO DE ARTES – IdA
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS – CEN

LUCAS ISACKSSON CARDOSO

CALABAR:

Um trajeto entre-cenas segundo a perspectiva substantiva da
etnocenologia.

Brasília
2017

LUCAS ISACKSSON CARDOSO

CALABAR:

Um trajeto entre-cenas segundo a perspectiva substantiva da etnocenologia.

Trabalho de conclusão de Artes Cênicas -
Bacharelado em Interpretação Teatral -
apresentado ao Departamento de Artes
Cênicas do Instituto de Artes da Universidade
de Brasília.

Orientador: Prof. Dr. Jorge das Graças Veloso

Brasília
2017

Não há saber mais ou saber menos: Há saberes diferentes.
(Paulo Freire).

AGRADECIMENTOS

Seria quase impossível lembrar todos aqueles que marcaram minha trajetória durante este período de aprendizado. Decerto, alguns mostram-se preciosidades neste percurso de graduação, a vocês, minha gratidão:

À minha mãe, Marta Isacksson, pelo apoio incondicional neste trajeto artístico e pela base forte em todas as minhas decisões. Todo o meu amor a você.

Às minhas avós, Geogilda e Maria Divina (em memória), por me lembrarem, com suas histórias, que a vida é resistência e desafio.

Aos meus irmãos, Bruno, Vitória e Pedro, pelo companheirismo, sorrisos e pelos passos dados juntos. Ao pequeno-grande Scooby pela companhia.

Ao Alberto e ao meu avô Aldenor.

Ao Grupo Cutucart pela sensação de pertencimento, pelas amizades e pelas descobertas que ajudam a formar meu caminho.

Aos amigos-irmãos Débora Luiza e Arthur Félix.

Aos estudantes do departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília pelas provocações neste período, principalmente àqueles que integraram a peça *Calabar*.

Aos professores, terceirizados e servidores da Universidade de Brasília pela partilha de seus conhecimentos. Em especial às envolvidas em *Calabar*: Alice Stefânia, Cyntia Carla, Sulian Vieira, Márcia Duarte e Fabiana Marroni.

Ao professor Jorge das Graças Veloso pelas palavras que fizeram com que eu entrasse em contato com questões preciosas nestes meses de pesquisa.

RESUMO

Este trabalho de conclusão de curso é um registro de uma trajetória que tem por objetivo refletir sobre algumas das proposições enfrentadas durante a experiência criativa do processo de produção do espetáculo *Calabar*, segundo a perspectiva substantiva da etnocenologia, descritos como as práticas e os comportamentos humanos espetaculares organizados. O processo da montagem de Calabar é resultado das disciplinas finais de Diplomação, requisito para conclusão do curso de Artes Cênicas da Universidade de Brasília.

Palavras-chave: Calabar. Etnocenologia. Teatro.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Elenco de Calabar.....	25
Figura 2: “A chegada de Nassau” em Calabar.	30
Figura 3: “A queda de Nassau” em Calabar.	34

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 DEVIR CALABAR.....	12
1.1 CALABAR: O ELOGIO DA TRAIÇÃO	13
1.2 CALABAR: EM ESPETACULARIDADE	16
2 PERSONAGEM.....	27
CONSIDERAÇÕES FINAIS	35
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	36

INTRODUÇÃO

O encontro dos integrantes do espetáculo *Calabar* aconteceu na disciplina de Metodologia de Pesquisa em Artes Cênicas (MPAC), mais conhecida como Pré-Projeto. Disciplina que tem como objetivo discutir métodos de pesquisa em artes que possibilitem ao aluno a apropriação de instrumentos para a construção e desenvolvimento de um pré-projeto de pesquisa voltada para a concepção de um espetáculo e, posteriormente, a escrita da monografia. Esta última refletindo sobre os percursos adotados pelo intérprete durante o fazer artístico.

Neste período, os estudantes começaram a discutir o que consistiria o projeto final de graduação do curso de Bacharelado em Interpretação Teatral da Universidade de Brasília. Impulsionados por motivações que levassem em conta uma educação comprometida com culturas afro-brasileiras e suas múltiplas influências – teóricas africanas e latino-americanas –, viria a ser latente discussões que levassem em conta os processos políticos atualmente em debate. Neste contexto surgem “matrizes estéticas, a partir de referências linguísticas, religiosas, geográficas, históricas, geo-históricas, étnicas, técnicas, temáticas, teóricas, tecnológicas e tantas outras” (BIÃO, 2009: 38).

A Filosofia da Ancestralidade está na encruzilhada do pensamento contemporâneo. No âmbito dos estudos pós-coloniais ela dialoga com o pensamento negro-africano (antropologia, filosofia e literatura), com a filosofia latino-americana da libertação e com o pensamento social negro no Brasil. É influenciada também pela filosofia intercultural (do grupo: Corredor das Ideias - Conesul), pensamento afrocêntrico norte-americano e pela filosofia da diferença francesa. Reivindica essa “ancestralidade” teórica para compreender e intervir no campo da educação, especialmente na educação das relações étnico-raciais brasileiras em conexão com o pensamento complexo e o paradigma da multirreferencialidade. Temos muitas experiências e produções teórico-acadêmicas no campo da pedagogia multirracial e étnica, mas parca produção no campo da filosofia em diálogo com essas experiências. [...]. (OLIVEIRA, 2012: 28).

Durante nossa primeira aula, foi solicitado que cada um dos estudantes escrevesse, num pequeno pedaço de papel, a primeira palavra que viesse em mente, sem tempo para pensar ou elaborar, apenas o sentimento primeiro registrado no papel: “Suor”, “Cinema”, “Performance”, “Palhaço”, “Tecnologia” foram algumas das colocadas em roda. Soubemos depois que aquela palavra seria a matriz do pré-projeto de pesquisa em MPAC. A primeira palavra sugerida por mim foi “Gênero”, movido

pelas aulas de *Filosofia e Feminismo*, do departamento de Filosofia da UnB, disciplina cursada antes de MPAC. Naquela pretendi estudar acerca do processo de corporificação nas questões de gênero e sexualidade latentes em nosso tempo, verificando como bibliografias da Teoria Queer¹ poderiam subsidiar questões na cena, como matrizes de temas pertinentes no contexto da sociedade contemporânea.

Queer pode ser traduzido por estranho, talvez ridículo, excêntrico, raro, extraordinário. Mas a expressão também se constitui na forma pejorativa com que são designados homens e mulheres homossexuais. Um insulto que tem, para usar o argumento de Judith Butler (1999), a força de uma invocação sempre repetida, um insulto que ecoa e reitera os gritos de muitos grupos homófobos, ao longo do tempo, e que, por isso, adquire força, conferindo um lugar discriminado e abjetos àqueles a quem é dirigido. Esse termo, com toda sua carga de estranheza e de deboche, é assumido por uma vertente dos movimentos homossexuais precisamente para caracterizar sua perspectiva de oposição e contestação. Para esse grupo, queer significa colocar-se contra a normalização – venha ela de onde vier. Seu alvo mais imediato de oposição é, certamente, a heteronormatividade compulsória da sociedade; mas não escaparia de sua crítica a normalização e estabilidade propostas pela política de identidade do movimento homossexual dominante. Queer representa claramente a diferença que não quer ser assimilada ou tolerada, e, portanto, sua forma de ação é muito mais transgressiva e perturbadora. (LOURO, 2004: 38-39).

Esta teoria funciona como um pensamento cujo princípio é questionar os discursos que produzem estruturas normativas que qualificam e classificam indivíduos a partir de suas sexualidades e gênero. Seus aspectos passam por um conceito de sexualidade que vê o poder sexual incorporado em diferentes níveis da vida social, reforçado através de fronteiras e divisões binárias, e da problematização das categorias de sexo e gênero, identidades e identificações (SOUZA, 2008: 14).

No embasamento destas formulações situa-se a teoria do poder de Michel Foucault que problematizou os termos sexo/natureza, abordando a sexualidade de forma histórica. Para compreendermos esta análise a respeito do dispositivo da sexualidade devemos considerar a relação entre poder e saber e as variações em que as relações de poder apresentam em diferentes contextos (SOUZA, 2008: 14).

O dispositivo, portanto, está sempre inscrito em um jogo de poder, estando sempre, no entanto, ligado a uma ou a configurações de saber que dele nascem, mas que igualmente o condicionam. É isto, o dispositivo: estratégias de relações de força sustentando tipos de saber e sendo sustentadas por eles (FOUCAULT, 2011: 246).

¹ O termo *Teoria Queer* foi cunhado por Teresa de Laurentis em conferência realizada na Universidade da Califórnia, em fevereiro de 1990, a fim de teorizar sobre as sexualidades LGBTQIA.

Não é tão simples responder os questionamentos das identidades que nos perpassam. Quando neste conceito, logo pensamos em imagens que nos representem ou em conceitos clichês sobre si, como se a única forma de nos reconhecer fosse identificando traços de personalidade ou sentimentos expressos. Podemos considerar a identidade como algo mutável, sempre em processo. Como seres individualizados influenciados pela sociedade através das relações culturais estabelecidas, dependemos da interação para sobreviver. São diversos os fatores pelos quais precisamos desta socialização: para aprender, comunicar, afetar e ser afetado. E é aqui que se insere o teatro em minha formação. No Cutucart², sou afetado pela diversidade de um grupo formado em sua maioria, até então, por estudantes de escolas públicas da periferia de Brasília que se encontravam com o objetivo de produzir poesia. E esta trajetória me transportaria até aqui, nesta tentativa de exaltação das individualidades, de conhecer um pouco mais sobre os nós a partir do processo de socialização que é o exercício da cena promove.

De acordo com Larrosa (2002), a experiência é o que nos acontece, e se o sujeito da experiência é território de passagem, então a experiência seria uma paixão. Para o autor, a experiência é a possibilidade de que algo aconteça e que requer um tempo de interrupção, um gesto quase impossível nos tempos que nos tocam, exigindo um tempo em que a pausa se faz necessária.

fazer uma experiência com algo significa que algo nos acontece, nos alcança; que se apodera de nós, que nos tomba e nos transforma. Quando falamos em “fazer” uma experiência, isso não significa precisamente que nós a façamos acontecer, “fazer” significa aqui: sofrer, padecer, tomar o que nos alcança receptivamente, aceitar, à medida que nos submetemos a algo. Fazer uma experiência quer dizer, portanto, deixar-nos abordar em nós próprios pelo que nos interpela, entrando e submetendo-nos a isso. Podemos ser assim transformados por tais experiências, de um dia para o outro ou no transcurso do tempo (HEIDEGGER *apud* LARROSA, 2002: 25).

Cursar Artes Cênicas é parte deste diálogo fundamental no meu aprimoramento como sujeito. A universidade me proporciona confrontar opiniões, conhecer o outro e exaltar a beleza dos corpos, intercambiar entre distintos grupos e contextos multiculturais. Em MPAC, verificamos o surgimento de uma pluralidade de matrizes, provocadas pelo professor Jorge das Graças Veloso e que passariam a reverberar em Projeto de Diplomação em Interpretação Teatral (PDIT). Ao longo do processo na

² O Cutucart é um grupo teatral em movimento desde 2006, formado a partir de oficinas ministradas pelo professor, ator e diretor Getúlio Cruz no auditório do Centro Educacional 01 do Cruzeiro.

disciplina, os estudantes imergiram na discussão dos objetos da etnocenologia, descritos como as “práticas e os comportamentos humanos espetaculares organizados” (PCHEO).

Um semestre bastante significativo, de muitas experimentações e que ressoou no semestre posterior, quando, de fato, decidimos que caminho percorrer. Este estudo, portanto, é um registro que tem por objetivo refletir sobre algumas das proposições enfrentadas na produção do espetáculo *Calabar*, segundo a perspectiva substantiva da etnocenologia. *Calabar* torna-se pretexto para discutirmos velhos hábitos, desejo de jovens artistas ávidos por transformações. O processo da montagem de *Calabar* é resultado das disciplinas finais de Diplomação, requisito para conclusão do curso de Artes Cênicas da Universidade de Brasília.

1 DEVIR CALABAR

Naquele primeiro dia de aula que marcava o começo de nossa jornada pelas disciplinas finais da cadeia de interpretação do curso de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, havia uma questão que nos provocava: Após as experimentações na disciplina de MPAC, quais matrizes estéticas percorreríamos na diplomação?

Inicialmente foi proposta uma pequena discussão onde cada um dos alunos-criadores poderia defender suas ideias e opiniões acerca de nosso Projeto de Diplomação em Interpretação Teatral. À medida em que cada um se posicionava, constatamos, de imediato, que a grande maioria dos envolvidos gostaria de tratar de temas de cunho político, um teatro engajado, sobretudo influenciados pelas crises sócio-políticas atravessadas em 2016 e que a partir dali se agravariam cada vez mais, reforçando a importância do discurso apresentado pela turma. Neste primeiro encontro decidimos por desenvolver o projeto a partir de um texto teatral que contemplasse e traduzisse de alguma forma os anseios do grupo.

Assim, começamos a levantar algumas possibilidades textuais partindo das ideias expostas. Nas duas primeiras semanas, focamos nosso trabalho na leitura e seleção das obras³, considerando aspectos como: atualidade discursiva; ineditismo; número de personagens em relação a quantidade de atores; curva dramática; presença do coro na peça; imagem textual; dentre outros pertinentes à realidade observada pelos envolvidos no processo de escolha. Conforme realizávamos as leituras dos textos propostos, anotávamos numa tabela aspectos "prós e contras", como forma de problematizar nossas opções. Entregues ao universo das possibilidades proporcionadas neste período, precisávamos ajustar os anseios dos alunos-criadores e a partir desta tabela comparar objetivamente as individualidades e potencialidades de cada texto.

Após discussões ao longo do processo de escolha textual, decidimos por *Calabar: o elogio da traição*. O contexto evidenciado naquele momento – inclusive com a narrativa de que ocorria um golpe de Estado – foi a razão para a escolha dessa obra. Em nossa decisão prevaleceu a vontade de comunicar e refletir acerca dos

³ *A Mãe cedo Demais* de Gustave Akakpok, *Últimos* de Fernando Marques, *Roda-Viva* de Chico Buarque, *Incêndios* de Wajdi Mouawad e *Calabar: o elogio da traição*, de Chico Buarque e Ruy Guerra.

discursos inseridos na peça e as circunstâncias enfrentadas diante daquele momento de crise e embate entre os poderes.

Em uma das muitas questões registradas em forma de questionário, elaborado pela turma durante o processo de *PDIT*, verificamos uma parcela das discussões que permeavam a pesquisa. Neste trabalho, este questionário surge como uma preciosa fonte instigadora de debates sobre o treinamento em coletividade realizado em *Calabar*. Decerto, a primeira pergunta a ser colocada e respondida pela turma seria: O que é importante falarmos com *Calabar*?

Precisamos falar de nossa história, de um país extremamente explorado, expropriado, espoliado. É preciso entrar num labirinto de pedaços, de rastros, de partes. É tão confuso contar nossa história porque ela nunca nos foi contada e quando nos é contada quase sempre pela ótica dos colonizadores. Estamos como no meio de um quebra-cabeça de partes que não vão ser encontradas, no meio disso, seríamos nós sujeitxs ativxs, narradorxs e agentes dessa história? Eu acho que sim. E assim, podemos contá-la porque somos parte dela, carregamos em nossos corpos, em nossos olhares, cantos e corações alguns pedaços que o sistema colonial tentou apagar, mas nos reproduzimos e nos multiplicamos, então somos várias bocas a gritar os fragmentos dessa história toda, que precisa ser contada. Tivemos escravidão, tivemos genocídio dxs indígenas, tivemos os machismos patriarcalistas, tivemos doutrinações epistemicidas, tivemos violências e violências contra a mulher, tivemos os direitos humanos surrupiados, tivemos corrupção, ainda temos! De 1500 para cá, o que mudou? Poderíamos incitar em nós (público e atrizes/atores/diretora/músicos) uma sensação de pertencimento? E um sentimento de pertencidos assim, enquanto povo nação, nos sentirmos no mínimo injustiçados? Porque não podemos definir como será a revolução, mas podemos mostrar que as sementes dela já estão em nós. Brasil, brasa, muita pólvora que precisa ser avistada, para que o atear fogo se inicie em algum tempo! Ainda descobriremos que cabeças cortar, mesmo que simbólicas... Não somos um povo passivo, somos um povo, somos brasileiros, que deus e que diabo é ser isso? Somos memória, somos história e o reconhecimento disso nos faz caminhar... (Questionário, junho de 2016).

1.1 CALABAR: O ELOGIO DA TRAIÇÃO

Deveríamos abrir portas e avistar panoramas até então incompreendidos antes de dar luz às cenas de *Calabar*. Com o interesse em alargar noções de cunho histórico-imagético presentes na obra, a turma de *PDIT* promoveu seminários durante as semanas seguintes à escolha da peça. Neste período, contamos com a presença de professores que trouxeram informações relativas à obra e ao contexto histórico em que está inserida.

1635. Um número. Um ano. O ano em que Calabar ainda estava vivo. Naquele tempo o nosso país sequer era um país, mas uma colônia retalhada pelas garras dos colonizadores em faixas de terra, as chamadas capitanias hereditárias. E de todas as capitanias hereditárias, a mais bem-sucedida foi a capitania de Pernambuco. Graças ao suor e sofrimento dos negros escravizados, foi possível o sucesso no cultivo da cana-de-açúcar. O sucesso foi tamanho que despertou a ganância dos holandeses que, com suas companhias de comércio vinham navegando até o nosso litoral. Mas enquanto Domingos Fernandes Calabar permaneceu do lado dos portugueses, esses holandeses não passavam da praia e colecionavam derrotas. No entanto, sem aviso algum, Calabar resolveu trocar de lado e o tabuleiro se inverteu: os portugueses se viram obrigados a recuar até o Arraial do Bom Jesus esperando até que a situação melhorasse e recebendo mantimentos da cidade estratégica de Porto Calvo. Os holandeses, guiados por Calabar, avançavam e saqueavam cada vez mais territórios. Se Calabar guiar os holandeses até Porto Calvo, as esperanças do capitão Mathias de Albuquerque em retomar o controle da capitania do açúcar estarão aniquiladas. Tudo graças a Domingo Fernandes Calabar. (Adaptação “Calabar”, 2016: 1).

Calabar: o elogio da traição, é uma peça musicada escrita em 1973 por Chico Buarque e Ruy Guerra. Nesta obra, os autores remetem, de forma alegórica, o período da ditadura militar no Brasil, momento que desencadeou uma série de mudanças nas relações sociais e políticas brasileiras. Como pano de fundo, usaram o "Brasil" do século XVII, quando Portugal e Holanda travavam uma queda de braços pela colonização de parte do que é hoje o nordeste brasileiro. A obra abre um imenso leque de discursos e expressa alguns aspectos de nossa sociedade, refletindo as alianças e relações de poder, revoltas, conquistas e traições.

O subtítulo de Calabar é uma alusão não gratuita ao Elogio da Loucura de Erasmo de Rotterdam, uma crítica da Renascença dirigida ao filosofismo eclesiástico no século XVI. Na peça, podemos identificar, nas falas das personagens, alusões à obra literária de Erasmo, quando Chico e Ruy discutem ironicamente o tema da traição relacionado ao seu próprio tempo, início dos anos 1970. Os dramaturgos questionam: o que seria trair num período de perseguição política, torturas e censura? (SANTOS, 2013: 59).

A peça desenvolve-se em torno do personagem Domingos Fernandes Calabar, controversa figura histórica aliada do exército luso-espanhol, e que, em 1632, passa a apoiar os holandeses na conquista de parte dessas terras. O personagem Calabar em momento algum aparece em cena, são os outros personagens que dão significações e sentidos sobre o mesmo.

O tipo de colonização pretendida pela Holanda atraiu um importante nativo no desenrolar da guerra, conhecedor das terras brasileiras e do comando de táticas dos portugueses, o mulato Calabar. A mudança de lado de Calabar e

outros luso-brasileiros foi crucial para que os batavos dominassem o Nordeste até 1654. Nesse ano, colonos, com o apoio de militares portugueses e ingleses (não mais espanhóis, já que a antiga aliança Ibérica havia sido desfeita), finalmente os expulsaram. (SANTOS, 2013: 61).

Numa entrevista, Ruy Guerra constitui a "traição" como o fio da narrativa de *Calabar*.

Antes de *Calabar*, a gente se preocupou mais com a traição; parece que *Calabar* veio com a preocupação da traição. E a traição é um negócio que a gente pode bater em vários níveis. Pode bater num nível inteiramente metafísico. Pode bater num nível inteiramente circunstancial. Pode bater num nível ideológico. E é evidente que, para nós, não interessa discutir a traição de uma forma absoluta, porque a traição é um tema filosófico. Eu acho que a traição é um negócio patente no mundo moderno: o conceito de traição, o conceito de fidelidade. (GUERRA, 1996: X).

Em *Calabar* quase todos os personagens trazem significados históricos e as músicas da peça incluem informações que completam os discursos dos personagens: "[...] a canção está posta na estrutura cênica como um elemento dramático fundamental ao significado que os autores buscam dar à obra." (SANTOS, 2013: 66). Diversas são as influências brechtianas observadas na concepção das dramaturgias em *Calabar*.

Roda viva já mostra que o autor não pretende criar um teatro dramático, de texto, com nó, clímax e desenlace, e sim uma espécie de ópera popular que divulgue suas ideias e sua crítica social de uma forma hedonista, alegre, bem-humorada. Nesse ponto, intuitivamente ou não, Chico se aproximava de Brecht, que insiste sempre que o teatro deve divertir, que deve ter imaginação e humor e que a música deve funcionar como elemento de comentário da ação (...) Dentro desse espírito foi criada, em seguida, a obra *Calabar*, o elogio da traição (RODRIGUES *apud* NUNES, 2002: 9).

O autor de *Mãe Coragem*, em suas peças dialéticas, pretendia eliminar as tendências de ilusão e identificação comuns no drama aristotélico ao propor uma nova forma de pensar a relação social do teatro "diante de uma era científica". "Brecht pretendia despertar a consciência crítica do espectador, retirá-lo da sua passividade para torna-lo atuante, revolucionário" (RIZZO, 2004: 46). O *efeito de distanciamento* é um dos principais elementos do teatro épico, seu propósito é apresentar um contexto em que o público possa reconhecer-se ao mesmo tempo em que se afasta, analisando o objeto apresentado. O conceito de teatro épico/dialético é apontado por Erwin Piscator, por volta de 1926.

o distanciamento já é estabelecido no texto pelos princípios da dramaturgia não aristotélica. E o distanciamento recebe tratamentos específicos na cenografia, na elaboração dos elementos cênicos, no trabalho da direção e em tudo o que concorre para efetuação do espetáculo. Finalmente, o distanciamento alcança também o espectador; Brecht fala até na necessidade de se desenvolver uma "arte do espectador" [...]. Portanto, o sistema brechtiano do distanciamento acaba determinando a totalidade do fenômeno teatral. (BORNHEIM *apud* RIZZO, 2004: 45).

Com a promulgação do Ato Institucional nº 5 (AI-5), em 13 de dezembro de 1968, todos os grupos que de alguma forma, criticavam o regime militar acabavam sendo perseguidos politicamente. Os dramaturgos são obrigados a aceitar cortes ou a apelar para expressões metafóricas em seus textos, objetivando liberar as encenações. Muitos destes são proibidos ou mutilados, conhecendo a experiência do palco somente muitos anos após. A exemplo de *Calabar: o elogio da traição* na montagem dirigida por Fernando Peixoto e que havia sido liberada pela censura para encenação no mesmo ano em que fora escrita. No entanto, a partir do AI-5, a peça foi submetida a novas apreensões para ser reexaminada, sua encenação foi proibida dias antes da estreia, ocasionando enormes prejuízos aos produtores envolvidos. "A montagem só viria a ser encenada em 1980, quando a ditadura dava sinais de esgotamento." (NUNES, 2002: 10).

A produção teatral brasileira colocou-se ao longo do processo histórico-democrático-brasileiro como fundamental instrumento de conscientização e subversão acerca das práticas opressoras e, apesar dos tempos difíceis evoluiu em termos de quantidade e qualidade. Proliferaram vários grupos teatrais por todo o país, diferindo-se pela experimentação e arte-resistência nos anos que seguiam.

1.2 CALABAR: EM ESPETACULARIDADE

Durante as discussões onde cada um dos estudantes-criadores pôde colocar suas preferências quanto os personagens de Calabar, chegamos ao consenso de que além dos personagens primários, trabalharíamos com a imagem do coro para representar os demais personagens, secundários, atribuindo uma opção estética aos diversos momentos da cena em que realizaríamos este recurso. A distribuição de cada um dos personagens foi feita levando em consideração aspectos como: identidade,

identificação, reflexividade entre os corpos, além de testes de elenco com aqueles que tinham em vista um mesmo papel.

Inicialmente desejava explorar as características do personagem Sebastião do Souto, por acreditar que o estudo da sua corporeidade poderia me levar a lugares nunca antes explorado. Sebastião contrapunha-se ao meu último personagem, em *Maria do Caritó*, montagem também dirigida por Alice Stefânia, na disciplina *Prática de Montagem*, em 2015, a qual fazia um personagem de nacionalidade francesa. Com este estudo poderia recorrer a uma pesquisa a partir dos estados de corpos em manifestações cênicas, denominadas de afro-pindorâmicos (VELOSO, 2016: 91), como uma base voltada para a terra, de encontro com parte da pesquisa desenvolvida em MPAC. Na maioria dos casos a analogia pindorâmica de estado/base é uma relação de conexão com a natureza, de encontro com a ancestralidade dos corpos, onde existe um profundo respeito com a natureza, sendo esta analogia da própria divindade.

Durante esta discussão de definição de personagens, a professora Alice Stefânia fez um comentário orientando que Maurício de Nassau melhor refletia minha “performance”, da mesma forma que Sebastião do Souto refletia de forma mais clara a “performance” de Pedro Ribeiro, também interessado no personagem. Orientação baseada no “perfil” do ator, ou naquilo que Ervin Goffman (2013) transporta com o conceito de “fachada”: “é o equipamento expressivo de tipo padronizado intencional ou inconscientemente empregado pelo indivíduo durante sua representação” (2013: 34).

Estas divisões de personagens, em minha trajetória pela graduação, sempre formam boas reflexões sobre representações cotidianas associadas aos estudantes-atores. O termo representação refere-se a “toda atividade de um indivíduo que se passa num período caracterizado por sua presença contínua diante de um grupo particular de observadores e que tem sobre este alguma influência” (GOFFMAN, 2013: 34). Estes momentos são marcados, por vezes, por intensas discussões sobre o que deveria ser levado em consideração nas indicações de personagens, um debate por vezes extensos, onde é possível perceber de maneira mais aberta os “desempenhos” destas representações.

Um “desempenho” pode ser definido como toda atividade de um determinado participante, em dada ocasião, que sirva para influenciar, de algum modo, qualquer um dos outros participantes. Tomando um participante particular e

seu desempenho como um ponto de referência básico, podemos chamar aqueles que contribuem com os outros desempenhos de plateia observadores ou coparticipantes. (GOFFMAN, 2013: 34)

Existiria momento mais oportuno do que esta interação de “influência recíproca dos indivíduos sobre as ações uns dos outros, quando em presença física imediata.” (GOFFMAN, 2013: 28) para analisar os comportamentos (extra)cotidianos do que a realização de testes de cena onde o discurso por si só não convence?

Não é provavelmente um mero acidente histórico que a palavra “pessoa”, em sua acepção primeira, queira dizer máscara. Mas, antes, o reconhecimento do fato de que todo homem está sempre e em todo lugar, mais ou menos conscientemente, representando um papel [...]. É nesses papéis que nos conhecemos a nós mesmos. Em certo sentido, e na medida em que esta máscara representa a concepção que formamos de nós mesmos – o papel que nos esforçamos por chegar a viver-, esta máscara é o nosso mais verdadeiro eu, aquilo que gostaríamos de ser. Ao final a concepção que temos de nosso papel torna-se uma segunda natureza e parte integral de nossa personalidade. Entramos no mundo como indivíduos, adquirimos um caráter e nos tornamos pessoas. (PARK apud GOFFMAN, 2013: 31-32).

Estas e outras definições abordadas por Goffman aproximam-se do conceito de teatralidade trazida por Arminio Bião. “O comportamento social é necessariamente baseado nisso – teatralidade –, que é a consciência mais ou menos difusa do olhar do outro, seja para agradar, seja para agredir. Sempre levamos em consideração o outro” (BIÃO, 2009: 146):

Quando a pessoa toma consciência dessa teatralidade, ela vive um momento extraordinário, um momento espetacular. Os rituais e espetáculos são formas extraordinárias de realização dessa competência humana reflexiva. São grandes ritos de rotinas sociais, equivalentes dos pequenos ritos de rotinas pessoais de todo dia (BIÃO, 2009: 147).

Bião refere-se ao conceito de teatralidade e espetacularidade, como

o par de categorias ideal-típicas referente à convivência em sociedade; sendo a primeira aplicada às pequenas interações rotineiras, nas quais os indivíduos agem em função do interlocutor (para o olhar do outro, como no sentido etimológico do teatro), de modo mais ou menos consciente e confuso, sem distinção clara entre “atores e espectadores”, por desempenharem, aí, todos, simultaneamente os dois “papéis”; e a segunda aplicada às maiores interações extraordinárias, quando coletivamente a sociedade cria fenômenos organizados para o olhar de muitos outros, que dele têm consciência clara como “atores” ou “espectadores” (BIÃO, 2009: 61).

Conforme Veloso (2016), desde sua criação, em colóquio realizado na *Maison des Cultures du Monde*, em Paris, em 1995, a Etnocenologia tem se deparado com um de seus maiores desafios: o estabelecimento de seu objeto de estudos. Buscando enfrentar a problemática da definição dos objetos da etnocenologia, descritos como as PCHEO, Veloso (2016: 91) sugere organizá-los em três subgrupos: “artes do espetáculo, ritos espetaculares e formas cotidianas espetacularizadas pelo olhar do pesquisador”. Aos três conjuntos, atribuíra a condição de serem, respectivamente, objetos substantivos, adjetivos e adverbiais.

Segundo Bião (*apud* VELOSO, 2016: 92), substantivamente, seriam objetos da etnocenologia um conjunto mais fácil de ser caracterizado: as diversas artes do espetáculo como o teatro, a dança, a ópera, o circo, a música cênica, o happening, a performance e o folguedo popular. Um segundo conjunto poderia ser definido pela expressão ritos espetaculares ou aqueles fenômenos adjetivamente espetaculares, que engloba:

de um lado, rituais religiosos, festas, cerimônias periódicas, cíclicas e sazonais, nos quais os participantes tendem a se confundir entre si; e, de outro lado, eventos políticos e competições esportivas, nos quais a distinção entre participantes e espectadores parece mais evidente. Nessas últimas, os espectadores participam como torcedores, compondo ativamente e evidentemente o espetáculo, como ocorre também naturalmente em muitos eventos políticos, religiosos, cerimônias e festas. Mas há, nesse segundo subconjunto como um todo, sempre, uma caracterização além da simples caracterização de espectador para a pessoa que desempenha simultaneamente o papel de torcedor, eleitor, adepto, noivo, ou outro, que soma o caráter ritual, como substantivo, ao caráter espetacular, como adjetivo (BIÃO, 2009: 94).

O conjunto espetacular adverbial seriam aqueles pertencentes ao terceiro grupo de objetos da etnocenologia:

os fenômenos da rotina social que podem se constituir em eventos, consideráveis, a depender do ponto de vista de um espectador, como espetaculares, a partir de uma espécie de atitude de estranhamento que os tornaria extraordinários para um estudante, um estudioso, um curioso, um pesquisador, enfim, um grupo de interessados em pesquisá-los (BIÃO *apud* VELOSO, 2016: 92).

O grande interesse dos envolvidos no PDIT diante de *Calabar* estava em atualizar as ocorrências presentes no texto e em seu contexto. Adaptá-las às nossas circunstâncias, dando luz às ações estabelecidas no jogo histórico da obra e urgentes de serem discutidas naquele momento. Mas como renovar a foto daquele empoeirado

quadro numa sala escura? De que forma reunir tantos anseios, concordâncias e discordâncias neste corpo-coletivo pulsante? Para Barba (2009), o estudo da pré-expressividade é "um meio para colocar outra vez em movimento o sentido, aparentemente já definido na obra de um autor, em uma história já contada, no canto de um poeta, na interpretação de um diretor ou em uma partitura coreográfica fixada pela tradição" (2009:192).

Segundo Barba (2010), muitas são as possibilidades oferecidas por um texto no desenvolvimento de um espetáculo teatral. Ele identifica duas tendências recorrentes neste momento: trabalhar para o texto, e trabalhar com o texto:

Trabalhar *com o texto* quer dizer escolher um ou mais textos, *não* para se colocar ao serviço deles, mas para extrair uma substância que alimente um novo organismo: o espetáculo. O texto literário é usado como um dos componentes na vida real da ficção cênica (BARBA, 2010: 180).

Enquanto trabalhar *para* o texto significaria "assumir a obra literária como o principal valor do espetáculo". Ambas opções podem ser geradoras de ações, funcionando como experiências dos sentidos e da mente. Para ele,

o texto literário, originalmente, era um organismo autônomo e já consumado. Agora é um *material pronto para se transformar*, inserido num processo de escolhas e visões que estão bem distantes dele. Começa a ser corroído pelas experiências e pelas ideias dos atores e do diretor, colocado à prova, descomposto e reconstruído, tornando-se irreconhecível. (BARBA, 2010: 180)

Conforme Bonfitto (2013: 111), a palavra *texto*, em seu sentido semiótico, "diz respeito à própria obra analisada em seus aspectos constitutivos, mas a palavra *texto* significa também 'tecendo junto'". O autor levanta que a unidade estética é resultante de um profundo jogo de tensões, possibilitando pensar uma noção de dramaturgia enquanto operação através da qual elementos cênicos não convergem para um mesmo ponto, mas são entrelaçados de diversas maneiras, como "tecidos". Pode-se dizer, assim, que a noção de dramaturgia como textura envolve camadas que são "produzidas pelos elementos que compõem o fenômeno teatral e suas inter-relações." (BONFITTO, 2013: 202). Barba (*apud* BONFITTO, 2013: 202) refere-se a três níveis de dramaturgias que agem uns sobre os outros, de forma simultânea, mas que também podem ser trabalhados separadamente, são eles:

- Dramaturgia orgânica ou dinâmica, que envolve a composição dos ritmos, das ações físicas e vocais dos atores, e dos dinamismos que agem, por sua vez, sobre o espectador em nível nervoso, sensorial;
- Dramaturgia narrativa, que entrelaça os acontecimentos, as personagens e orienta os espectadores em relação ao sentido do que estão vendo;
- E a dramaturgia das mudanças de estado ou evocativa, que surge quando o conjunto do que é mostrado consegue evocar algo diferente, inesperado, gerar ressonâncias íntimas no espectador, como quando o canto e a música se desenvolvem, através dos harmônicos, uma outra linha sonora. Essa é a dramaturgia que destila ou captura um significado involuntário ou recôndito do espetáculo, específico para cada espectador. (BARBA *apud* BONFITTO, 2013: 203).

A experiência *Calabar* pareceu, por vezes, como um amontoado de informações prontas para serem processadas em cena, essa impressão mostrou-se problemática em alguns momentos. Em nosso processo, parecia ser uma necessidade básica informar todas as questões postas no texto: históricas, filosóficas, sócio-políticas, às vezes literalmente, tornando-se muitas vezes em um processo cansativo. Pudemos notar um desconforto ao reproduzir a estrutura dramaturgic-textual da forma pensada pelos autores, mesmo com adaptações e sugestões propostas ao longo da jornada em PDIT.

Esta experiência de trabalhar *com* o texto mostrou-se um tanto complexa em nosso treinamento, como é possível reconhecer através dos diálogos em questionário:

Contar essa história, mas acho que isso precisa e vai vir de entender que 'essa história' não é o texto é o que a gente descobriu (no sentido de desterrar aquilo que é encoberto) e que pode ser muito potente. O texto é uma 'forma' por onde a nossa ideia vai passar, onde ela vai achar encaixes e vai se assentar. Mas acho que o que queríamos falar com ele é mais profundo que ele, vai muito além dele. E acho que perdemos essa garra, esse sangue, essa vontade por ficar nele e cada vez mais perceber que ele é cansativo, enfadonho e parado. (Questionário, junho de 2016).

O objetivo das adaptações propostas pelos estudantes-criadores viria a ser considerado e amplamente debatido uma vez que tínhamos em mente quebrar o pensamento da obra como centro da pesquisa. Tínhamos a possibilidade de dançar a imagem sugerida por *Calabar*, criar ligações, inserir diferentes discursos relacionados às temáticas apresentadas pelos autores. Permitindo-nos "desconstruir" a obra de Chico Buarque e Ruy Guerra e então performar *Calabar*, buscando um sentido particular através deste, um mergulho neste universo de infinitas possibilidades.

Como bem observa Bonfitto (2011), este processo de adaptação

está relacionado ao emprego de recursos interiores e exteriores no processo de relação entre os atores-personagens. Mesmo buscando a precisão na repetição de suas ações, podem surgir, para o ator, diferentes estímulos no processo de relação em cena. Nesse caso, vemos o emprego do termo "adaptação" enquanto "ajuste perceptivo". A adaptação enquanto "ajuste" está relacionada, além disso, seja com o ator na relação com sua personagem (ajuste das diferenças entre eles), seja com o ator-personagem em relação à plateia (cada público produz diferentes estímulos) (BONFITTO, 2011: 30)

A palavra de ordem naquele período de desenvolvimento em PDIT era: ritualizar.

Tiraria todo o fio dramático que constrói a peça Calabar (tudo? personagens, cenas, a história contada) criando outra dramaturgia, onde cada personagem/cena seria repensada e reconstruída através de um corpo que veio para gritar, gritar em ancestralidade e sensação de víscera. Criando-se uma dramaturgia mais ritualística e mais concisa em texto ao invés de narrativa e marcante (de marcação). (Questionário, junho de 2016).

Acho que precisamos encontrar o nosso discurso, a nossa história dentro dessa história, que é nossa. Acho que temos que nos encontrar no meio disso tudo. Precisamos nos apropriar do que temos e do que ainda não temos e pirar o cabeção. Sugestão: e se, por acaso, a gente nunca fizesse a peça na ordem "certa"? A gente desconstruísse ela e a construísse de uma forma que poderíamos fazer ela em qualquer ordem que quiséssemos e ela seria compreendida. (Questionário, junho de 2016).

A história das cartas de personagem, talvez um jeito de aproximar nós da personagem e o público de nós e da personagem seja que fiquem fragmentos de processo no espetáculo, meio performativo mesmo, me lembra aquela cena de ENSAIO.HAMLET que a Bel Garcia, que faz a Ofélia, fala com a personagem em cena e lê uma carta do Hamlet pra Ofélia e fala dessas camadas – de ser Ofélia, de ser atriz. E se fizéssemos uma coisa meio assim? ENSAIO.CALABAR? Tinham aquelas ideias de quebras perguntando onde está Porto Calvo e etc. A ideia dos mapas, a ideia da comida, menos Chico sozinho e mais nós com Chico Buarque como a gente conta a nossa história da história contada pelo Chico e da nossa história contada pelos historiadores mesmo? Que história a gente tem para contar depois que a gente fez esse longo estudo do texto que foi o 1º semestre? (questionário, junho de 2016).

No processo de montagem do espetáculo *Calabar*, observamos uma variedade de possibilidades atoriais provenientes de diferentes orientações didáticas durante as vivências e treinamento criativo. O treinamento criativo foi permeado pela diversidade de encontros com experiências sensíveis durante a criação originários das mais variadas relações: pelo conhecimento acerca da personagem, a relação com a obra, com a música, entre outros no campo da encenação além das experiências individuais, aspirações e inspirações de cada um dos estudantes-criadores.

O treinamento do ator cumpriu diferentes funções ao longo do tempo no Ocidente. Desde o trabalho desenvolvido por Stanislavski – e até mesmo antes – a exploração do treinamento parecia seguir na maioria das vezes necessidades utilitárias, preparando os atores para a caracterização das personagens, "mais tarde a relação entre treinamento e produção de resultados artísticos tornou-se muito mais complexa", envolvendo procedimentos relacionados ao trabalho sobre si, "passou assim a representar um estágio que precede a criação artística (BONFITTO, 2013: 187).

A música está posta de forma decisiva no contexto de *Calabar* como obra-poético-sensível. Base de desenvolvimento do espetáculo e que funciona como a linha de costura desse grande retalho. Chico Buarque apresenta em *Calabar: o elogio da traição* um repertório consagrado e, sem dúvida, mais influente e conhecido do que a obra textual. Com direção musical do professor do departamento de música da Universidade de Brasília, Antenor Ferreira, experimentamos na montagem de diplomação uma desconstrução melódica em torno das músicas de Chico Buarque. Certas opções-estético-musicais adotadas pelo professor suscitavam diversos estranhamentos nos envolvidos em cena, muito provavelmente por destoar das propostas do intérprete, cristalizadas no imaginário coletivo; por sua vez, positiva enquanto provocação estética. Cada uma das proposições feitas por Antenor era experimentada pela turma e decidida em conformidade com as adaptações realizadas durante o processo, Como colocado pelos estudantes em questionário:

sinto que precisamos achar um lugar [...]. Enxugar o texto e construir outra linha de dramaturgia, talvez até mais independente mesmo. Acredito que as músicas tenham que se adequar ao todo e não o contrário. (Questionário, junho de 2016).

O segundo semestre da montagem nos apontou outros caminhos ao privilegiar a autonomia artística dos criadores, tentativa de corresponder às impressões expostas em questionários. Neste contexto, surge uma aposta de *performance art*, que antecederia a apresentação de *Calabar*, marcando o devir por comunicar discursos além daqueles de que *Calabar* dá conta. Segundo Bião (2009), estética performática é a experiência sensorial da expressão da alteridade, "trata-se da expressão da experiência sensorial da alteridade; ou, ainda, o conhecimento da forma pela qual essas duas ações interdependentes e caracterizadoras da vida humana revelam-se ao conhecimento" (BIÃO, 2009: 123).

Para o autor, a etnocenologia têm pontos de contato com algumas proposições das ciências humanas, como as etnociências, além da sociologia e da antropologia, interessadas na teatralidade cotidiana e na metáfora do espetáculo. E, do ponto de vista teórico-prático, a etnocenologia se aproxima da antropologia teatral e dos estudos da performance. (2009: 49-50).

Este novo paradigma epistemológico e metodológico, que a etnocenologia pretende expressar, tem como outros sinais reveladores de sua emergência no domínio dos estudos sobre o teatro, a teatralidade, o cotidiano e a “espetacularidade”, as também recentes proposições dos Performance Studies por Schechner e Turner, da Antropologia Teatral por Barba, da abordagem dramatúrgica da vida social por Goffman, da sociologia da teatralização do cotidiano por Maffesoli, dos estudos sobre as relações entre o teatro e o transe, fecundados por Leiris, da sociologia do teatro de Duvignaud, das experiências transculturais dos espetáculos e oficinas de Grotowski, Brook e Mnouchkine (BIÃO, 2009: 99).

Com a chegada de necessidades individuais em relação ao gerenciamento da vida, cada um dos estudantes-criadores responderia de distintas formas o treinamento coletivo, este diálogo estava atrelado às demandas e necessidades cênicas em alguns casos e, em outros, a uma dinâmica própria em relação aos encontros em coletividade. Ao refletir parte das questões envolvendo o treinamento pré-expressivo, onde se desenhavam novas configurações nos momentos iniciais, discussões sobre quais caminhos seguir tornavam-se constantes. Então, “o que é preciso para ir além?”. A seguir algumas respostas obtidas a partir de questionário distribuído à turma pela professora e respondido pelos estudantes, em sua maioria, sem identificação específica:

Vivências e provocações pra escavar e escavar a fundo com o intuito encontrar onde nossas personagens moram em nós. Apesar de ser uma estrutura épica a que escolhemos à princípio, temos que seguir o caminho de ida pra depois, se decidirmos, desconstruir ou negar; a ida tem que existir. Acho também que podemos nos desapegar um pouco de estéticas e teorias pra viver mesmo a cena, a montagem e o teatro. Tudo bem que estamos na academia, mas percebi que nessa primeira etapa isso nos atravancou. Vamos fazer teatro, viver teatro, não escrever uma tese, chutar um pouco o balde nesse sentido. O teatro é o principal fator que nos uniu e que nos une. (Questionário, junho de 2016).

Preciso entender minha energia, minha presença em cena. Preciso saber dosar. Preciso trabalhar mais/procurar mais ferramentas para que me ajudem a entender essas questões fora na universidade. Ou encontrar mais questões para que continue nessa busca constante e infinita. Preciso do coletivo, pois o coletivo/meus parceiros de teatro é também meu corpo, junto nos faz para fazer. Preciso mais dessa união. Preciso mais de mim e do outro. (Questionário, junho de 2016).

Suor. Trabalho intenso em interpretação teatral. Preciso ensaiar mais que no primeiro semestre. Preciso de técnicas, exercícios, abordagens que nos deem estados de agressividade, visceralidade, ancestralidade, vida, organicidade, presença. (inspirações: Lume, Maracatu, Seu Estrelo, Alice Stefânia, Capoeira, Maculelê, Nutra, Grotowski [...]). Preciso dxs outrxs, de cada uma e cada um, caminhar junto me ajuda a seguir. Preciso ensaiar e de ajuda: texto dito, texto cantado, movimento e ritmo. Preciso voltar e entender um pouco mais sobre partituras (Giselle) e matrizes (Dança Pessoal - LUME). (Questionário, junho de 2016).

Figura 1: Elenco de Calabar. Out. 2016. Auditório da ADUnB – Universidade de Brasília. Foto: Clarissa Melasso.



Caminhos e bifurcações envolvem as trajetórias do treinamento em Calabar à qual nunca chegou a ser consenso entre os estudantes-criadores. Bião (2009: 93) coloca que o debate antropológico sobre os contatos culturais, sob a forma do conceito de transculturação, “melhor exprime a criação de novos fenômenos culturais informados por tradições diferentes com as quais guardam formas de semelhanças”. Calabar, estreado pela turma de diplomação em outubro de 2016 é um devir

antropofágico frente às circunstâncias político-sociais, raciais, das sexualidades, das periferias, das religiões de matriz africana, do indígena, dos corpos brasileiros humilhados, que buscavam encontrar na espetacularidade dos corpos os seus discursos em direção ao empoderamento.

Calabar, espetáculo da turma de diplomação do 2º/2016, estreou no Auditório da Associação dos Docentes da Universidade de Brasília (ADUnB) em 28 de outubro de 2016, no XX Encontro Nacional dos Estudantes de Arte (ENEART) - sediado em Brasília e apresentado no Teatro SESC Newton Rossi em Ceilândia-DF, com sessões nos dias 11 e 12 de novembro de 2016.

2 PERSONAGEM

Assim como ocorreu com o estudo da obra, *Calabar: o elogio da traição*, onde buscamos informações que trouxessem à tona imagens com as quais pudéssemos dialogar, permitindo-nos dançar fatos do contexto histórico em que foi escrita, neste caso também foi importante buscar pelas simbologias para uma exploração abrangente dos papéis sociais desempenhados por cada uma das figuras. Tratando-se de um colonizador e das complexas características em relação ao período nassoviano no Brasil, precisei buscar informações acerca de Nassau que completassem o quebra-cabeça que é a história proposta por Chico Buarque e Ruy Guerra.

Nassau – Eu, Maurício de Nassau, num tombadilho sombrio, a bordo de um sonho grandioso, cambaleando entre as ondas, entre norte, sul e tempestades, entre medo e coragem, entre ansiedade e náuseas, entre bêbado e sonâmbulo, entre fidalgo e corsário, governante e mercenário. Embarco neste ano de 1637 a caminho de Pernambuco, em terras do Brasil, como Governador-geral plenipotenciário, a serviço e mando da Companhia das Índias Ocidentais, carregado de títulos, armas, ideias e um compromisso tácito com o sangue derramado por desconhecidos. (Adaptação “*Calabar*”, 2016: 17).

"Un de plus beaux du monde", escreveria Nassau em sua primeira carta dirigida aos diretores da companhia e tomado de amores pelo Brasil (BOXER, 2004: 157).

João Maurício fez muito depressa sentir sua presença, todos os informes sendo unânimes a respeito do considerável progresso por ele realizado em tempo notavelmente curto. [...] Afirmava João Maurício que a sua maior preocupação era fazer felizes os moradores, prometendo que seu conselho deveria dedicar dois dias da semana às petições que fossem apresentadas por eles à justiça. (BOXER, 2004: 103).

Conforme Boxer (2004), Maurício aceitaria o posto de governador-geral, já que havia uma perspectiva de grande lucro nas Colônias exploradas pela Companhia das Índias Ocidentais. Muitas eram as condições oferecidas, em um mandato de cinco anos, receberia o título de governador-geral, capitão e almirante, com salário de 1 500 florins mensais, ajudas de custo, dois por cento de todo dinheiro expropriado no Brasil; além de muitos outros benefícios.

Em 25 de outubro de 1636 Maurício parte do Texel rumo a Recife; chega as terras brasileiras em 23 de janeiro de 1637. Nassau viveu rodeado de um seleto grupo

de quarenta e seis homens formados: artistas, cientistas e outros vindos dos Países-Baixos. Estudavam as doenças tropicais e seus remédios, as coleções científicas relativas a fauna e flora, geografia brasileira e observações astronômicas e meteorológicas (BOXER, 2004).

Para Boxer, Nassau não foi apenas “general competente e administrador de primeira classe, mas também um legislador sob muitos aspectos avançados para a época. [...], não poupou energias e nem dinheiro da Companhia das Índias Ocidentais, em prol do desenvolvimento da região.” (2004: 158). Ampliou o Recife e construiu pontes, estradas e modernizou ruas. Na Ilha de Antônio Vaz construiu uma nova cidade, a qual chamou de Maurícia (Mauritsstad), que hoje corresponde a Recife. Em Maurícia, construiu casas de campo providas de aviário, jardins zoológico e botânico. Fundou o primeiro observatório astronômico e meteorológico do Novo Mundo. Planejou a construção de uma Universidade que seria frequentada tanto por holandeses quanto por portugueses, este projeto, no entanto, nunca sairia do papel. (2004:158).

Não adianta querer, tem que ser, tem que pá
O mundo é diferente da ponte pra cá
Não adianta querer ser, tem que ter pra trocar
O mundo é diferente da ponte pra cá
(MC's, Racionais. Da ponte pra cá. Nada Como um Dia Após o Outro Dia, Vol. 1 & 2, 2002).

Segundo Boxer, Nassau idealizou uma espécie de governo representativo para que se fizesse justiça às pessoas de todas as classes e condições. Criou conselhos municipais e rurais reunindo colonos portugueses e holandeses (BOXER, 2004). “Nassau era de uma tolerância excepcional para sua época e a sua geração, deu João Maurício à igreja católica, e também aos judeus, a liberdade não só de consciência como de culto, mesmo que com a oposição, por vezes ferrenha dos calvinistas.” Maurício reduziu impostos e concedeu créditos aos lavradores, “no intuito de ajudá-los na reconstrução de seus engenhos e na compra de escravos de Angola” (BOXER, 2004: 104; 160).

Ei Senhor de engenho
Eu sei bem quem você é
Sozinho, cê num guenta sozinho
Cê num entra a pé. (MC's, Racionais. Negro Drama. Nada Como um Dia Após o Outro Dia, Vol. 1 & 2, 2002).

No intuito de tornar a colônia autossuficiente, Nassau incentivou a cultura da mandioca e de outros gêneros alimentícios, além, é claro, da exploração da cana-de-açúcar. O tráfico negreiro foi uma das principais fontes de renda da CIO (BOXER, 2004). Há registros de que no governo nassoviano foram violentamente trazidas a Recife 23,163 mil pessoas escravizadas, esta venda teria gerado na época 6.714.423 florins, representando enorme lucro a CIO, uma vez que esta mantinha como moeda de troca bugigangas e outros. Ao chegar ao Brasil, estas pessoas eram vendidas por um preço que variava de 200 a 800 florins, dependendo da idade, sexo e outras condições. Durante o governo de Nassau, "uma estimativa feita [...] calcula em 840.000 florins o lucro anual dado à Companhia pelo tráfico dos negros [...]" (BOXER, 2004: 195).

Desde o início
 Por ouro e prata
 Olha quem morre
 Então veja você quem mata. (MC's, Racionais. Negro Drama. Nada Como um Dia Após o Outro Dia, Vol. 1 & 2, 2002).

Como observado por Boxer, "nem a liberdade com que João Maurício patrocinava as artes e as ciências, nem a sua febril atividade construtora mereciam a aprovação, pouco qualificada, dos diretores de uma companhia comercial ávida de açúcar e dividendos" (2004: 217).

Uma vez assinada a trégua com Portugal, concluíram os diretores que não havia mais a necessidade de se sujeitarem por mais tempo a João Maurício, nem de sustentar no Brasil uma guarnição numerosa podendo assim economizar à custa destas duas fontes de despesa. Resolveram, por conseguinte, em outubro de 1641, fazer um corte drástico na guarnição e aceitar o pedido de renúncia apresentado por João Maurício (BOXER, 2004: 218-219).

Nassau recebeu a intimação em setembro de 1643, mas só partiu em maio de 1644. Boxer (2004) conta que sua partida não passou despercebida, mas sim muito aclamada quando partiu a cavalo de Recife para Paraíba, acompanhado por cavaleiros, gente de todas as raças, credos, classes e condições; a fim de tomar o navio. Ao passar as rédeas do governo redigiu um "testamento político", onde afirmava a necessidade de se manter os valores progressistas que ali tinha começado a firmar.

Figura 2: “A chegada de Nassau” em Calabar. Out. 2016. Auditório da ADUnB – Universidade de Brasília. Foto: Clarissa Melasso.



Nassau carrega uma imagem romantizada no contexto histórico, contraditório e romantizada, tanto no texto de Buarque e Guerra, quanto nas bibliografias utilizadas a título de informação. Em nosso processo, havia um interesse por parte do grupo em preservar os status sociais dos personagens colocados: o negro e sua posição privilegiada perante os outros negros os quais perseguia como capitão-do-mato; a indígena caçadora e líder do exército português; o padre; o governador megalomaniaco, como seria o caso de Nassau, entre outros. “Talvez a peça mais importante do equipamento de sinais associado à classe social consista nos símbolos do *status*, mediante os quais se exprime a riqueza material” (GOFFMAN, 2013: 49).

Segundo Fanon (1968), o colonizador é a figura que faz a história e sabe que a faz. “A história que escreve não é, portanto, a história da região por ele saqueada, mas a história de sua nação no território explorado, violado e esfaimado.” (1968: 38). Sua imagem aliada às suas crenças é o motor de tudo o que faz. “É o colono que fez e continua a fazer o colonizado. O colono tira a sua verdade, isto é, os seus bens, do sistema colonial.” Introduzindo na individualidade do ser, um ritmo próprio, transmitido por homens novos, uma nova linguagem, uma nova humanidade. (FANON, 1968: 26).

a ordem é rebaixar os habitantes do território anexado ao nível do macaco superior para justificar que o colono os trate como bestas de carga. A violência colonial não tem somente o objetivo de garantir o respeito desses

homens subjugados; procura desumanizai-los. Nada deve ser poupado para liquidar as suas tradições, para substituir a língua deles pela nossa, para destruir a sua cultura sem lhes dar a nossa; é preciso embrutecê-los pela fadiga. Desnutridos, enfermos, se ainda resistem, o medo concluirá o trabalho: assestam-se os fuzis sobre o camponês; vêm civis que se instalam na terra e o obrigam a cultivá-la para eles. Se resiste, os soldados atiram, é um homem morto; se cede, degrada-se, não é mais um homem; a vergonha e o temor vão fender-lhe o caráter, desintegrar-lhe a personalidade [...]. E não afirmo que seja impossível converter um homem num animal; digo que não se chega a tanto sem o enfraquecer consideravelmente; as bordoadas não bastam, é necessário recorrer à desnutrição. É o tédio, com a servidão. Quando domesticamos um membro de nossa espécie, diminuímos o seu rendimento e, por pouco que lhe demos, um homem reduzido à condição de animal doméstico acaba por custar mais do que produz. Por esse motivo os colonos veem-se obrigados a parar a domesticação no meio do caminho: o resultado, nem homem nem animal, é o indígena. Derrotado, subalimentado, doente, amedrontado, mas só até certo ponto, tem ele, seja amarelo, negro ou branco, sempre os mesmos traços de caráter: é um preguiçoso, sonso e ladrão, que vive de nada e só reconhece a força. (SARTRE *apud* FANNON 1968: 9-10).

Certa vez, no processo da turma de diplomação, durante as conversas da turma, emergiu uma imagem que muito me interessou. Tratava-se, basicamente, de indígenas dançando balé, como se estivessem sendo catequizados, representação da dominação do homem do velho continente nas terras tupiniquins. Em minha experiência no mundo de possibilidades expressivas, a relação entre teatro-dança mostrou-se bastante fecunda. Em *Calabar*, pude experimentar muitos caminhos, entre eles, princípios da dança nesta concepção. Os exercício e momentos pré-expressivos com músicas, permitiram-me ir além das palavras e imagens pré-estabelecidas, possibilitando conhecer um mundo onde a explicação verbal não consegue abarcar. Uma relação com o invisível e suas possibilidades.

Segundo Fernandes (2007), é a partir das experiências dos dançarinos-atores, que Pina Bausch incorpora em seus trabalhos elementos da vida diária. Através da repetição de movimentos, gestos e palavras demonstram que estes são tão artificiais quanto a apresentação cênica (2007: 28):

Nas obras de Bausch, dança e teatro são trazidas ao palco como linguagem, mas não como uma totalidade de corpo-mente ou forma-conteúdo. Ao contrário, a natureza linguística daquelas artes é explorada como intrinsecamente fragmentada. Através da fragmentação e da repetição seus trabalhos expõem e exploram a lacuna entre a dança e o teatro, a nível, estético, psicológico e social [...]. (FERNANDES, 2007: 28)

Diante desta perspectiva, pareceu-me interessante que Nassau trouxesse em sua corporeidade imagens que representasse o novo, limpo e belo, a cultura do colonizador. Os movimentos dos braços e posteriormente os desdobramentos dos gestos nascem a partir das posições básicas do *port de brás* do balé clássico. Optei por utilizar gestos de peso leve, contínuos e longos como as principais características transportadas na movimentação do personagem. Tronco alongado, levemente curvado para trás. Passos largos, projetando as pernas à frente, até o limite possível e um peso médio ao caminhar. Byung-Chul Han (2015) expõe que o mundo do polido é um mundo de hedonismo, um mundo de pura positividade onde não há dor alguma, ferida alguma, culpa alguma. (2015: 15-16).

O polido, limpo, liso e impecável é o sinal de identidade da época atual. É aquilo em que coincidem as esculturas de Jeff Koons, os *iPhones* e a depilação brasileira. Porque é que o polido hoje nos atrai? Além do seu efeito estético, reflete um imperativo social geral: incarna a atual *sociedade positiva*. O que é polido e impecável não dói. Também não oferece qualquer resistência. Solicita-nos um *Gosto*. O objeto polido anula qualquer coisa que possa confrontá-lo. Toda a negatividade é assim eliminada. (HAN, 2015: 11).

Goffman (2013) tece um comentário a respeito do comportamento aristocrático que muito bem emprega-se aqui: “o comportamento aristocrático, diz-se, é aquele que mobiliza todas as atividades secundárias da vida, situadas fora das particularidades sérias de outras classes, e injeta nessas atividades uma expressão de dignidade, poder e alta categoria” (2013: 46). E exemplifica:

Por meio de que importantes realizações o jovem nobre é educado para manter a dignidade de sua classe e tornar-se merecedor daquela superioridade sobre seus concidadãos, a que o mérito de seus antepassados o elevou; é pelo saber, pela diligência, paciente, espírito de sacrifício ou outra espécie de virtude? Como todas as suas palavras, todos os seus gestos, são objeto de atenção, ele aprende a levar em consideração habitualmente todas as circunstâncias do comportamento comum e estuda a fim de executar todos estes pequenos deveres com a mais exata propriedade. Como tem consciência do quanto é observado e de como os homens estão dispostos a favorecer todas as suas inclinações, age, nas ocasiões mais corriqueiras, com aquela liberdade e elevação que o pensamento desta condição naturalmente inspira. Seu ar, suas maneiras, sua conduta, tudo marca aquele sentido elegante e gracioso de sua própria superioridade, que os nascidos para posições inferiores dificilmente podem alcançar. Estes são os estratagemas pelos quais pretende tornar os homens mais facilmente submissos à sua autoridade e governar as inclinações deles a seu bel-prazer. E nisto raramente se desilude. Estes estratagemas, sustentados pela posição e preeminência, são geralmente suficientes para governar o mundo. (SMITH *apud* GOFFMAN, 2013: 46-47).

Fanon (1968), traça sinais característicos da cidade do colono:

A cidade do colono é uma cidade sólida, toda de pedra e ferro. É uma cidade iluminada, asfaltada, onde caixotes do lixo regurgitam de sobras desconhecidas, jamais vistas, nem mesmo sondadas. Os pés do colono nunca estão à mostra, salvo talvez no mar, mas nunca ninguém está bastante próximo deles. Pés protegidos por calçados fortes, enquanto que as ruas de sua cidade são limpas, lisas, sem buracos, sem seixos. A cidade do colono é uma cidade saciada, indolente, cujo ventre está permanentemente repleto de boas coisas. A cidade do colono é uma cidade de brancos, de estrangeiros. (FANNON, 1968: 29).

A imagem dos povos indígenas catequizados pelo balé, metáfora do processo da colonização, sugerida no processo criativo não chegou a ser incluída em forma de cena em *Calabar*, no entanto, serviu de matriz e impulso inicial ao pensar Nassau e as relações em cena. A busca por matrizes, a partir das histórias oficiais dos personagens sempre foi uma constante em nosso treinamento e, por vezes, principal geradora de matrizes estéticas, cercado de simbolismos, no entanto, nunca regra. Como a grande maioria dos personagens de *Calabar: o elogio da traição*, Nassau é um personagem histórico, uma figura contraditória que se revela apenas no segundo ato da peça. Juntamente com Mathias de Albuquerque, Frei Manoel do Salvador e representante Holandês formam o quarteto opressor da peça, a elite em Calabar.

Figura 3: “A queda de Nassau” em Calabar. Outubro de 2016. Auditório da ADUnB – Universidade de Brasília. Foto: José Rodrigues.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os conceitos de transculturação e de matrizes estéticas estão arraigados ao treinamento e cenas de *Calabar*. Reafirmando as diferentes e divergentes vozes, as diferentes opções estéticas, os diferentes recursos técnicos para alcançar um resultado plural em coletivo. A noção de matrizes estéticas, segundo os estudos da etnocenologia, considera que, no âmbito geral da cultura, assim como no campo mais específico da estética, “pode-se sempre buscar compreender um fenômeno contemporâneo a partir do esforço de identificação de sua filiação histórica e de seu parentesco atual com outros fenômenos” (BIÃO, 2009: 37).

Durante nosso processo, questionei-me e fui questionado sobre a pedra que fundamentava as relações em nosso treinamento. A pergunta nem sempre tinha resposta. *Calabar* mostrou-se pretexto para conhecer e revelar ações, buscando na superfície da história aquilo que reverbera nos corpos inconformados, corpo-artista, inquieto, buscando reafirmar o contato e suas inter-relações. *Calabar* mostrou-se, desde o início da pesquisa, como um emaranhado de nós da história às quais volta-se para o presente já repetido e visto noutros momentos, num ciclo infinito e sem a pretensão de estabelecer o cerne da questão.

O exercício era seguir a ordem da pluralidade, do entendimento, da alteridade, do performativo, dos corpos e seus devires. Sobre os corpos: exaltados, assaltados, humilhados, sobre meu corpo, sobre quem somos. *Calabar* é um grito e nestas relações, para mim, o que fundamentava nossas opções era a vontade de imprimir nestes corpos-poéticos-políticos os impulsos, confrontos e perguntas. Em busca do discurso da superação, do equilíbrio, entre o indivíduo e a coletividade que percorrem o mesmo caminho.

Investigando e construindo um saber nosso, um saber dos corpos subalternizados brasileiros explorando nossas próprias marcas e a partir delas compor uma teoria que nos empodere para podermos começar a pensar em políticas das identidades que dialoguem com os corpos à margem. Nesta trajetória de trabalho de conclusão, o sentimento que permanece é de sempre ir além, apesar das imprecisões das palavras. Há um teatro que não se vê, às vezes vazio, solitário e revelador. O tempo da experiência exige, muitas vezes, que tenhamos paciência para que se possa enxergar aquilo que ainda não está claro e que, por vezes, na busca pela iluminação, este jogo de palavras pode tornar imprecisas estas experiências.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBA, Eugênio. **A Canoa de Papel**: tratado de antropologia teatral. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2009.

BARBA, Eugênio. **Queimar a casa** – origens de um diretor. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BIÃO, Armindo. **Etnocenologia e a cena baiana**: textos reunidos. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009.

BONFITTO, Matteo. **O ator compositor**: as ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. **Entre o ator e o performer**: alteridades, presenças, ambivalências. São Paulo: Perspectiva: Fapesp. 2013.

BOXER, Charles Ralph. **Os holandeses no Brasil**. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2004.

BUARQUE, Chico; GUERRA, Ruy. **Calabar**: o elogio da traição. 21. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.

FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro**: repetição e transformação. São Paulo: Annablume Editora, 2007.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2011.

GOFFMAN, Ervin. **A representação do eu na vida cotidiana**. 19. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

HAN, Byung-Chul. **A salvação do belo**. Lisboa: Relógio D'Água Editores. 2016.

LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. **Revista Brasileira de Educação**, 19, 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>. Acesso em: 30 nov. 2016.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho** - ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

NUNES, Elzimar Fernanda. A reescrita da história em Calabar, o elogio da traição, de Chico Buarque e Ruy Guerra. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília UnB. 2002.

OLIVEIRA, Eduardo David de. Filosofia da ancestralidade como filosofia africana: educação e cultura afro-brasileira. **Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação**. 18: maio-out. 2012, p. 28-47.

RIZZO, Eraldo Pêra. **Ator e estranhamento**: Brecht e Stanislavski, segundo Kusnet. 2. ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

SANTOS, Cláudia Regina dos. **Dramaturgia engajada no Brasil**: as produções Calabar: o Elogio da traição e Gota d'água. 2013. [s.n.]. Tese, Doutorado em História, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista. Franca, SP, 2013.

SOUZA, Alberto Carneiro Barbosa de. **“Se ele é artilheiro, eu também quero sair do banco”**: um estudo sobre a co-parentalidade homossexual. 2008. 71 f. Dissertação, Mestrado em Psicologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2008.

SOUZA, Wuldson Marcelo Leite. **Uma excursão pelo contemporâneo a partir do conceito de modernidade líquida de Zygmunt Bauman**. 2012. 112f. Dissertação, Mestrado em Estudos de Cultura Contemporânea. Cuiabá, 2012.

VELOSO, Jorge das Graças. Paradoxos e paradigmas: a etnocenologia, os saberes e seus léxicos. **Repertório**. Salvador, n. 26, p. 88-94, 2016.